А. А. СИДОРОВ

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ



МОСКВА «ПЕРВИНА» MCMXXIII



Клотильда фон-Дерп.

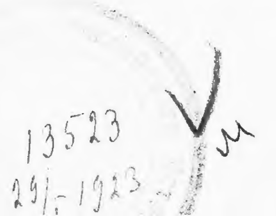
Проф. А. А. Сидоров.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ.

ПЕРВИНА.
МОСКВА—1922.

Главлит № 1262. Москва. Тир. 3.000.

7-я типография „Мосполиграф“ (бывш. А. И. Мамонтова).



ОТ АВТОРА.

Проблемам, затронутым здесь, я посвятил пять лет тому назад довольно обширную статью, помещенную во втором выпуске альманаха «Стремнины». Она лежит в основе и настоящего опыта. Но только в виде столь переработанном, что эти строки просят читателей считать предлагаемое малое исследование за нечто вполне самостоятельно-новое. В частности мною совсем заново переписана глава об Айседоре Дункан: здесь перепутало все старые карты ее появление в Москве. Получение из-за границы новых сведений, книг, альбомов, репродукций дало возможность довести обследование проблем нового танца до последнего самого дня. Особо и специально приписаны страницы о новом танце в Москве. Милому читателю, коему попадут в руки эти страницы, я позволю себе заметить, что хотел более серьезно и —сказать ли «научно»—подойти к проблеме танца, чем это обычно делается. Пусть, поэтому, заранее отпугнет она, эта моя серьезность, от книжки тех, кто ее боится. Кто не побоится: дай мне руку, друг. Предоставим самому чудесному из всех пафосов руководить нами.

А. А. С.

1. ВВЕДЕНИЕ.

Мы на перекрестке. Война и революция вздыбили великий водораздел в общем плане исторического развития. Смотря на переживаемую современность, историк видит ее уже не одну; их несколько: великолепные и трудные годы, которые кончились только что, не должны заставить нас забыть о вчерашнем дне: начало двадцатого века с нами, и остается также поколением нашим, нашей «современностью» тоже.

А чудесные перспективы открываются со всякого перекрестка: впереди—путь предстоящий, сзади—пройденный. Переживаемое нами историческое небывалое перепутье со всею остротою подняло проблемы нашего художественного «вчера»: что из того, что было, войдет в завтрашний день? Что из того, что делали мы, выдержит будущие испытания? Или уже не выдержало? Происходящее влечет к неизбежной ретроспективности. Подведение итогов является порою занятием слишком преждевременным. Великая роль искусств в строительстве новой жизни была бы общим местом, если бы не оказывалась слишком мало осознанной. После всего, пережитого нами вплоть до 1922 года (случайна ли дата) представляется, что если искусство эту роль действительно хочет выполнить, то ему по иному и ближе должно подойти к человеку. Жизнь и художественное творчество, не слитые до конца, вот—стояли друг против друга, как два сфинкса. Всякий деятель, работавший в области (русской) эстетической культуры в наши дни богат прежде всего одним: чувством большой усталости. Но гибель тому, кто малодушно опустит руки. Наблюдения над тем, что происходит в области художественного творчества могло бы привести и не только к разочарованиям.

Неожиданен ли переход нашего внимания от мрачных несколько этих общих соображений к искусству, которое поистине являлось до сих пор милой Сандрильной среди других и в то же время—никогда не было столь нужным людям? Мы имеем в виду искусство танца. Разве напрасно считал Сократ танец лучшим средством достичь идеала «калокагафии», древнего эллинского мечтания о гармонии внешней красоты и внутренней доблести? Разве напрасно требовал в «Республике» Платон систематического развития тела и его движений прежде чем думать об образовании духа?

Об искусстве танца до сих пор не сказано ничего почти, что бы возвышалось над минутным интересом злободневной рецензии. Танец стилизованный, балет, правда, свою литературу, и порою прекрасную, имеет, в частности в России. Но наш вопрос ставится в иной плоскости. С чувством в сердце несколько щемящим мы ставим перед искусством последнюю проблему о влиянии его на непосредственно подлежащую организации сырость жизненного материала. — И кто когда думал искать разгадки—в искусстве танца? — Кроме Платона?

Признав необходимость систематического развития телесного организма, Платон утверждал, что наиболее целесообразным и прекрасным средством для достижения этой цели и является — танец. Он «дарован Музами, чтобы он помог привести в порядок чуждые харитам движения нашего сердца». В Платоновой «Утопии» назначаются государственные премии и поощрения лучшим танцорам. И если будущее об этом не вспомнит: теоретическая остановка на проблемах танца в наши дни заранее оправдана.

Изучая искусство начала двадцатого века мы, конечно, прежде всего поражены его своеобразием и разнообразием. В литературе, музыке, живописи, архитектуре оно—два какие нибудь десятилетия—сказало столь много нового и достопримечательного, что историк невольно должен был бы признать это время одним из самых интересных и продуктивных во всех мировых эпохах. — Но и еще скажет он кое что. Если измерить все искусства по вложенной в них сумме творческих энергий (а ведь если что в искусстве не пропадает, то это все же — творческое чудо его создания), то окажется, что как в области поэтическо-музыкальной (вплоть до футуризма), так и в области



Айседора Дункан, рис. Бакста.

искусств изобразительных (включая экспрессионизм) — достижения двадцатого века были естественным развитием ранее существовавших потенциально традиций и заветов. Оказывается, что только в одной области искусство начала двадцатого века выявилось по настоящему творчески до конца свободным—и как раз в искусстве—танца. Здесь сотворены были ценности не бывшие раньше.

Вправе ли мы так судить? Танец долго считался эфемерным и слишком мгновенным, но надпись на могиле Билитис: «она танцовала, она нравилась»—не бессмертнее ли всех рукотворных памятников? Древняя легенда повествует, что раз проплясав свой кощунственный танец, «от которого Иоанн Креститель голову потерял», дочь Иродиады уже не может остановиться в своей пляске, будет танцовать до смерти, после смерти будет носиться ночным приведением «дикой охоты»—и за это треть всех людей ей поклонится.

И не кажется ли, что на наше художественное вчера действительна пала тень Саломеи, от которой,—кто знает,—не спастись и нашему сегодня?

Изучение проблемы современного танца представляется всего лучше провести в историческом порядке. Именно так можно отметить, как проблемы, расширяясь, углубляются, распространяются из рамок тесного художественного окружения на огромную, вселенскую, плоскость, приобретают такое значение для строительства человеческой жизни, что мы останавливаемся перед ними в недоумении. Но одно остается: что современный танец уже не только есть, но и был, что был он зачастую прекрасен; что ныне даже может он оглядываться назад на ряд прекрасных и новых достижений. Об них и да будет здесь речь.

А прежде всего—тему рассмотрения необходимо сначала сузить. Мы хотим говорить о танце и о современности. Перепутье этих двух направлений неизбежно оставляет кое что в стороне. На перекрестке родилось то, что мы, очень условно, стали называть «пластикой». Этого—не было раньше. Признаемся с самого начала, что оно, небывшее искусство это, не единственно в наши дни. Не забудем, что параллельно новому строительству порою должен отмечать исследователь сколько иных Возрождений и Реставраций. В частности, Рос-

сия подарила молодому двадцатому веку—балет. Такой, которого нельзя достаточно превознести, который солнечной яркостью своего существования отводит в область неумной клеветы слова о смерти этого искусства. Еще не приступая к теме, мы могли бы указать, что рядом с ним торжествует, совсем на другом конце, ритмическая гимнастика. Но сказать ли? Балет наших дней в глазах историка не больше как чудесное—Возрождение. Он был—в былом. Антреприза Дягилева; Фокин, возвращающийся к Новерру; все историко-художественные и театральные симпатии «Аполлона»; покойный Нижинский, «аэро-танцор», как его прозвали в довоенном Париже, невольно напоминает Вестриса II, о котором его отец говорил, что «Огюст возвращается на землю только, чтобы не пристыдить своих товарищей».— Мы знаем, что стиль современности, проблема нового танца отражены, конечно, во всех этих его проявлениях. Но обязанностью ученого всегда останется—указать на главное, выделить центральное, поставить акцент.

Это и делаем мы, выдвигая в центр нашего исследования «пластический» танец. Одно имя стоит в его начале; как яркая звезда, восшедшая и над нами, в самые горькие наши дни. Имя, которое облетело весь мир; во всяком случае вошедшее в историю; одно из немногочисленных героических имен начала двадцатого века. Вокруг него— целая своеобразная литература; нимб легенд, как и терния клеветы; искусство, об'ективной критики еще не подлежавшее:—исследование, подобное нашему, необходимо должно начаться с Айседоры Дункан.

. . . «Сладкое имя Айседоры»...

2. АЙСЕДОРА.

Что мы о ней знаем? — Когда, недоумевая (признаемся) ее ждали в Красную Москву; и когда она приехала и вот была среди нас: она до конца сохранила свою загадочность, свою неведомость. И это несмотря и, может быть, благодаря тому, что так открыто все ее существо: вот, смотрите: женщина дерзостно и смело открывает перед зрителем свое тело: перед нами сфинкс.

Айседора Дункан (кто выдумал впервые это, ставшее у нас популярным сочетанием, как и «Обри Бердслей», английского с нижегородским?), Айседора Денкен,—если не ригористично «Изадора Дункан»,—без сомнения заслуживает особой специальной монографии, которая, конечно, будет написана, может быть скоро. Мы имеем право утверждать, что мир ждет ее автобиографии. Пока ее жизнь известна крайне мало. Лично мы признаемся, что ею не очень заинтересованы. Но все же—какой год ее рождения? Мудрость «Энциклопедического Словаря»—на этот раз такой крупный авторитет, как проф. Ф. Ф. Зелинский—дает как дату ее рождения 1883 год, что молодит ее лет на десять. Во всяком случае, ее поколение, у нас в России, это поколение Валерия Брюсова и Александра Блока. Ее происхождение американско-калифорнийское, ее семья, вышедшая из Ирландии, ее англо-саксонская кровь—единственно важны. Есть ли у ней, и какая, религия? Заметим, что в творении нового танца принимают главное участие англо-саксонская и германской расы с сильной примесью славянской и еврейской крови и с полным почти отсутствием крови латинской, которая ведь давала лучших балерин 19 века. Деятельность Айседоры Дункан падала на первые двенадцать лет нашего столетия; она мнилась конченной. Казалось, что, говоря об ее искус-

стве того времени, мы тем самым говорим о первой фазе современного танца, поскольку можно в нем выделять временные этапы. Казалось, что она—превзойдена; что она—вся в истории; ее пребывание в Москве трагической своей реальностью убедило, что это не так. Айседора—жива; но по новому повернулся перед нами лик великой артистки. Мы мыслим себе задачу очерка не в ее характеристике. Наша основная информационная и идеологическая цель в том, что было после. После того, что об Айседоре написано, нам хочется о ней молчать. Здесь—только несколько случайных вех.

Айседора Дункан—единственная почти женщина, к которой был бы приложим, если вообще допустимо «contradictio in adjecto», эпитет гениальности. Ее историческая роль выдерживает сравнение со всеми родоначальниками новых эпох и стилей: они обычно все как она одушевлены «отрицательным энтузиазмом», духом великолепного мятежа, творческого протеста против общепринятых форм искусства. Искусство танца—оно, быть может, находилось на самой низкой ступени упадка, когда выступила Айседора. Может быть поэтому сразу такие резкие формы приняла идеология этой подлинной революционерки, получила несколько специфический характер: когда мы теперь ретроспективно пытаемся определить значение ее деятельности на основании руководящей ею «художественной воли» (чтобы воспользоваться одним из любимых терминов современной науки об искусстве), то нас поразит значительная доля программной рассудочности, почти дидактичности, присущей всему ее творчеству. «Дункан—это уже не имя, это программа». Она принадлежит к числу тех «мыслящих суемудро» о своем искусстве художников, которым, может быть, было бы лучше этого не делать. Но как нам осудить ее, возмечтавшую о великом и несбыточном? Мы не пишем рецензии на не совсем удачное выступление: перед нами, вот, стоит ее образ, созданный ею самою, ибо задача искусства танца и состоит, быть может, в запечатлении образа исполнителя; и образ этот ныне двоится; одна Айседора—трагическая, теперешняя не позволяет забыть об Айседоре бывшей; двояко приходится судить о ней; и мы знаем только одно, что понять и оценить образы эти мы сумеем только исходя от руководящих артисткой художественных намерений.

В чем же были задачи ее искусства?—Мы вызвали образ десяти- и двенадцатилетней, и двадцатилетней давности. Будь ли это тонкий и бесконечно изящный облик танагрской статуэтки, как на известном рисунке Каульбаха (1902 г.), или дионисический порыв, запечатленный острым карандашем Гордона Крэга, или добосердечность «Альдонсы», отягченная Бакстом, в нем ряд неуловимых особенностей; и следя хотя бы за тем, как отражено ее искусство отметили бы совсем особо, во-первых, ее отношение к музыке, затем «возрождение» (и здесь!) классического античного танца и наконец наличный в ее танце пантомимический элемент. Проблем больше. Но эти три основные вопроса наиболее тесно связаны с истоками искусства Айседоры и, тем самым, всего нового танца. Этого и необходимо вначале коснуться.

Прежде всего, искусство Дункан хочет быть жизненным, реалистическим, причем термин этот понимается в его противоположности к идеалистическому искусству академического балета. В 19 веке Теофиль Готье определил балет как искусство «красивых поз». Надо иметь в виду, что дни балета девственного, Новерра, Вигано, который танцовал Шекспира, и Диадо, который танцовал Расина, уже минули. Красивые позы были такими—орнаментально. Жесты потеряли свой смысл. Вправе ли мы требовать от арабески значения? «Что означает нога, поднятая параллельно горизонту?». — Чистая радость красоты, упоение бесприместное эстетическим наслаждением; искусство вне нас, оно неизбежная услада, оно хрупко, его не внесешь в нашу жизнь. Так слагалась полоса—пресловутая!—эстетизма конца 19 века; и здесь то праведный мятеж Айседоры—как окно, распахнутое свежему ветру в надушенных специями будуарах. Элемент «красивых поз», конечно, остался в пластике Дункан и ее школы. Но основным ее пафосом стало приближение танца к жизни. Мы не очень любим аналогии из иных областей искусств и помним, что сравнение—не доказательство. Но в живописи того же времени совсем те же мысли висели в воздухе. Подчиняясь тем же властным зовам, бросил Европу для дальней Океании Гоген, забыл, или постарался только забыть, Францию ради антики Морис Дени. Айседоре первый венец и первый упрек в натурализме ее искусства. Увы, и дикари, и древние греки времен ар-

хаизма, и дети—все неизбежные натуралисты, что бы там ни сочиняли глубокомысленные философы о мистике всего, что избирает иные формы воплощения, чем те, к которым привык наш глаз.

Совершенно драгоценен рассказ Айседоры Дункан об одном из первых ее вдохновений. Она следила за веселой беготней маленькой девочки на берегу моря. Это было живым образцом, маленькая эта и красивая форма, вся белая в ее вьющейся одежде, на фоне моря, его вечного движения. «Я почувствовала толчок в сердце, так мне сделалось ясным, что тот же ритм оживлял могучую жизнь океана и хрупкий танец ребенка. Море освещало, таким образом, великую проблему, над которой я работаю: вновь найти прекрасные естественные движения человеческого тела. Почему танцовала здесь моя племянница? Потому что она чувствует радость жизни, потому что легко пляшут волны, пляшут облака и ветер, потому что во всей природе разлит ритм танца. И тогда я стала думать»...

Так рождается искусство. В бессознательном есть творчество, но нет мастерства. Беготня племянницы Айседоры Дункан была быть может прекрасна, но не была ведь еще танцем. Пляшут ведь и птицы. Танцы Дункан мы упрекали в натурализме. Это может означать двоякое. Первое, сознательно непосредственность: «пою, как соловей поет». Эту известную Гетевскую максиму можно легко и конкретно перефразировать: «танцую как журавль». От древней Греции сохранилось же нам название такого танца («геранос»), изобретение которого приписывалось Тезею. Но подражательный танец ведет, в сущности, всегда к каррикатуре, как, хотя бы, довоенная сенсация Нью-Йорка и Парижа, «танец серого медведя». Этого у Айседоры нет и не было. Ее искусство, если что, слишком серьезно. Упрек в натурализме, очевидно, касается цели, к которой она применяет свои средства. И всеконечно, применение это диаметрально противоположно стилизации в русском, хотя бы, новейшем балете. Но какие бы упреки не пред'являлись, порою, очень справедливо, преемницам Айседоры, к ней лично не посмеет никто обратиться с дерзким утверждением об отсутствии мастерства. Она свои средства к танцу подвергла тщательной обработке. Говорят, она двадцать лет училась своей технике. Правда, что эта техника не относится к танцу, как ее понимает правоверная тра-



Айседора Дункан.

диция. «Танцовать» может быть она никогда и не умела. Ее нововведения (не скажем изобретения)—пляска и бег. Ее цель—найти основные («прекрасно естественные») движения человеческого тела, прежде всего, аналитическая, что опять позволяет провести параллель между ее искусством и исканиями современных ей живописцев; Ван Гог и, скажем, Матисс в их поисках краски, Дега и Гоген в их исканиях линии, Сезанн и Пикассо в их достижениях формы. Но цель, конечно, достижима только диалектическим путем и неизбежно предполагает синтез. Подчеркнуть это особенно важно. И пластичность, и музыкальность Айседоры являются лишь средствами к достижению.

О музыкальности ее танцев говорили и спорили особенно много. Танец Дункан определяли как «мимическую иллюстрацию к музыке», как «стремление жизнь духа, сконцентрированную в музыке, ритмически воплотить в подысканных фантазией образах». В Нью-Йорке, когда то, Айседора танцовала под музыку Эдельберта Невина в присутствии композитора. Он был растроган до слез. «Я видел—сказал он ей—движения, подобные вашим, когда я сочинял пьесы, которые вы только что танцовали; видя вас, я нахожу вновь мою первую экзальтацию. Это, конечно, тот же дух снизошел на нас обоих». Когда Дункан танцовала в Байрейте сцену из Тангейзера, вдова Вагнера сообщила ей, что в его бумагах были найдены по поводу постановки этой сцены указания, совсем совпадающие с вдохновением ее танца. «Вагнер, который, как известно, всегда видел жест во время писания музыки, предугадал положения, которыя были мне вдохновлены естественным образом музыкой»—говорит она.

Иллюстрация к музыке. Воссоздание переживаний слушателя возможно, конечно, и не только в танце. Превосходные графические примеры налицо у целого ряда современников наших, начиная с Бердслея, Чурляниса, Артура Ракхама. Иллюстрации, может быть, конечно, очень различны, общие принципы ее еще не выработаны. Мы определяем иллюстрацию как искусство, которое относится к данным другого художественного произведения так, как оно, первоначальное иллюстрируемое искусство, относилось к действительности. Иллюстрация получает свое вдохновение из вторых рук. Но это, без сомнения, еще не все. Иллюстрационный танец может быть построен

по символически-условному методу «соответствий», чтобы данной ноте обязательно соответствовало бы определенное движение. Но и это не об'яснит проблемы танца Айседоры (годясь для принципов Жак-Далькроза). В звуках музыкального произведения она искала предвечных ритмов, водивших рукою творца. В музыку погружалась она, как бы ныряя в темные глубины, восставая подобно Андиомене на другом берегу. Не иллюстрация, а перевод на другой язык было бы более точным определением ее танца. И как бы ни были прекрасны отдельные достижения—один вопрос остается в силе: нуждается ли в этом музыка. Отдаваясь весь, танец как бы теряет сам себя. Характерно, что более поздние явления нового танца именно эту сторону искусства Дункан подвергают особой критике. Танец должен быть танцем. Полученные ассоциативным путем впечатления или настроения от музыки не необходимо требуют танца. Сказать ли, что связь танца с музыкой мнится вовсе не обязательной?

Значение явления Айседоры Дункан не может быть, конечно, понято только с одной точки зрения. Определенно можно сказать, что исторически более ценным оказался второй момент ее искусства—пластика. Ведь в учителя себе она избрала античных скульпторов. Она много и усердно изучила древнегреческие вазы, статуи и рельефы. Ее основной предпосылкой было: что античное искусство-фотографической точностью запечатлело «прекрасные естественные движения» свободного тела; что их возможно воскресить «вчувствовавшись» в эти пластические изображения, и только связав их промежуточными, неизображенными движениями. На это, правда, можно заметить, что проблема движения в изобразительном искусстве приобретает совсем особую окраску в зависимости от профессиональных требований этого последнего. Движение изображенное—всегда или синтез (вспомним «летящий галоп», которого нет в действительности), или анализ (японское искусство) Адэкватного перевода движения в изображение Греция, по меньшей мере, почти не давала: даже знаменитые «танцующие позы» иных рельефов, нимфа, развязывающая сандалию на рельефе храма Ники безкрылой, Артемида Пергамского алтаря, подчинены очень значительно требованиям прикрепившей их к себе

плоскостной композиции. Не есть ли все это псевдо-классическое наваждение в танцах Айседоры и преемниц ее тоже нечто вроде темной той музыкальной стихии, в которую должно нырнуть, чтобы она сомкнулась над головой, и из которой должно воспрянуть к новому солнцу?

Характерно, что получалось в утрированной, конечно, форме у иных последовательниц Дункан (вспомним школу Московскую Э. И. Рабенек). Танцовщица выходит на сцену и становится в позу какой нибудь античной фигуры, потом, сделав несколько движений, становится в позу другой статуи. Поверив в прекрасную ложь о том, что греческая пластика запечатлевала для воскресения в наши дни свои движения как кинематограф, очень легко остановиться на роковой ступени имитации. Как танец, просто как зрелище, эти постановки распадались на ряд моментов, не равных по своей ценности и не выходили далеко из «искусства красивых поз». В конце XVIII века прекрасная Эмма Лайон, лэди Гамильтон, которой восхищался в Неаполе Гете, уже умела это делать. Танец здесь пожертвовал своей душой, движением.

Тогда, быть может, речь должна итти о реставрации античного танца? Нелепо ведь все время стараться об оживлении мраморных фигур, которые ведь не напрасно созданы были неподвижными. Что мы знаем об античном танце? Было бы позволительно здесь привести выдержку из Ксенофонта: «Теперь появился ликиец с круглым щитом в каждой руке и танцовал то так, что, казалось, будто он сражается с двумя, то так, будто он идет лишь против одного и все это он делал под такты флейты... Также выступили и два фракийца и танцовали вооруженный танец под флейту; они высоко и легко прыгали и махали мечами. Наконец, ударил один другого так, что все думали, что он его убил. Но он нанес удар с искусством. На это (публика) подняла громкий крик одобрения. После того, как победитель снял с другого оружие, он с пением покинул поле, а побежденного унесли будто мертвого, а он не получил никакого вреда».

Мы это называем—пантомимой. Нигде и никогда археологической реставрации подобных сцен мы от Айседоры не получали. Она до конца оставалась одна действующим лицом в монодраме. Но не

сюда ли неизбежно влекла танцовщицу художественная воля, логика и искусства? Во время ее второго посещения Москвы в 1912 г. ею были сказаны со сцены глубоко знаменательные слова: «я хочу вернуть танцу его место между музыкой и драмой». Пластический танец был бы только зрелище, язык «скульптуры под музыку» остался бы явлением параллельным, тем красочным вихрям, которые давала в свое время изобретательница «серпантина», американка Лой Руллер, предшественница Айседоры. Но властная воля к трагедии влекла вперед ту, которая осмелилась. Когда Айседора Дункан приехала в Советскую Москву и танцовала нам «Славянский марш» и «Интернационал», мы поняли, что ее искусство, каким оно было— искусством танца, пляски и бега, хотя бы, и искусством «прекрасных естественных движений», воплощенных некогда в Фидиевы мраморы—что оно, кончилось, в прошлом. Айседора Дункан ныне—великая мимическая артистка. Ее искусство нельзя лучше определить как чудесным словом, к сожалению получившим совсем ненужный, но слишком прочный оттенок: мелодрама. Скажем: монодрама. Как бы то ни было, эта новая, вторая Айседора была в зерне заключена в первой. И больше даже: мы имеем право предполагать, почему произошло это освобождение драматической артистки из прекрасных покровов ее прежнего искусства. Мы здесь должны перейти к самому ценному и основному завоеванию Айседоры, за что весь новый танец обязан ее чтить как истинную зачинательницу. Ее искусство принесло с собой новые формы и новые средства. Из них самым значительным было то, что впервые прозвучало именно в деятельности Айседоры самой вдохновенной проповедью последних десятилетий: освобождение тела. Сухо и научно это вновь—параллель к тем требованиям дифференциации, которые так неопровержимо были выставлены хотя бы живописью. Значение освобожденного тела в танце равно принципу чистых красок импрессионистов. Оно несравненно больше и глубже, если мы вспомним его возможное культурное общечеловеческое значение. Именно здесь новый танец разгорелся вселенским пожаром и озаряет небывалые горизонты.

Айседора Дункан первая стала танцовать без обуви. Нам теперь может быть трудно сообразить, сколько смелости чисто человеческой и



Гертруда Лейстиков.

художественной потребовалось на это. А о таких танцах странным образом мечтал—Ницше. К ним Айседору впервые привело, конечно, ее тяготение к античности; но ее мысли в этой области были гораздо глубже. «Я верю в религию красоты человеческой ноги», ответила она некоей даме, которая спросила ее, почему она танцует босая. В своей известной брошюре о танце будущего, написанной, впрочем, очень наспех, Айседора Дункан дает манифест новой морали: «человек будущего вернется к наготе». Руководящая мысль очень проста. Во всяком искусстве есть формальные стороны и главное очарование действия это должно быть скрыто именно в них; и краскам в живописи, мрамору в скульптуре, слову в поэзии, как материал, в танце соответствует— тело. Мы нашли бы нелепым, если бы актер, стремящийся выразить на своем лице максимум мимических переживаний, в то же время скрывал его под маской, если бы живописец показывал свои картины через матовое стекло. Именно здесь удивительно ясно противопоставлена была реформа — революционно-гениальная — Айседоры добрым нравам буржуазного общества и условностям классического балета. Как историк, мы вполне допускаем, что трико, прекрасная условность идеалистического балета, обладает своим очарованием. От него Дункан отворачивается, как от неестественного. Мы бы сказали—неконструктивного, пользуясь одним из последних слов современного искусствоучения. Всякому ведь материалу в искусстве, будь он железобетоном или человеческим телом, можно сказать «да» в искусстве конструктивном, прекрасную неправду ставить выше реальности. Мы условно называем такие искусства декоративными. Таким был XVIII век, когда, очевидно, было «выдумано евнухами» трико. Пресыщенность вкуса разлагающегося феодального строя, родившая маркиза де-Сада, действительно чудесно доказала в этом соответствие художественных форм с идеологической психологией класса. «Танцовать можно ногами, но хорошо танцовать можно только руками», утверждает балетная эстетика галантного столетия. Умирающее рококо оставило нам видение прямо патетическое: Вестриса, который танцовал в старости при полуспущенном занавесе, так что публике были видны только его ноги. Ноги и руки. То-есть именно орнаментация, в жесте и в сопровождении, арабеск, орнамент. Тело, истинный материал для зрелища, забыто. Чрез-

вычайно характерно, что босые ноги и открытые руки появляются тотчас же, когда волна великой французской революции смыла элегантные миражи недавнего Версаля. Великий революционер сцены Тальма, впервые появившийся в театре в римской тунике без трико, и прекрасная госпожа Рекамье, позировавшая босою Давиду и Жерару, дети революционного все-таки времени—вот истые предшественники Айседоры.

Но все же логика требует признать, что босые ноги ее—только «профессиональный минимум». Идеал Дункан неизбежно заключен в полной наготе. Нечего говорить о том, что здесь требования искусства оказались в полном противоречии с моралью—увы, не только ушедшего в безвозвратное старого строя, но и революционной нашей действительности, от которой мы как будто имели бы право ждать большей смелости. В изобразительном искусстве нагое тело давно сделалось приемлемым, и беззубый футуристический протест против «женских окорсков» не мог поставить креста над вековечной и прекрасной—потому что эротической—мечтой человечества об освобожденной красоте. На сцене? Гениальные парадоксы Николая Евреинова (вспомним его сборник «Нагота на сцене») звучали до конца «гласом вопиющего в пустыне». А сцена имеет право на наготу, как на всякий иной костюм. В танце танцует все тело. Кто не видел танца обнаженного человека, не видел танца вообще. Это можно утверждать со всею решительностью. К этому мы еще вернемся. Говорили, что Айседора, танцующая в легкой тунике, психологически была нагою. Вряд ли это так. Все ее костюмы (мы здесь говорим, конечно, о первом ее периоде, когда красная тога интернационала еще не начинала играть свою ярую роль)—паллиатив. Вчерашний день здесь завещает будущему драгоценную и высокую мечту. Сегодняшний—горе нам, не умеет, очевидно, вырваться из цепей—«порнографии». Вот слово, с которым надо было бы обращаться осторожнее!

Один пункт должен здесь быть затронут, поскольку мы заговорили о наготе в пластическом танце. Всякое ли тело имеет право на нее. Айседору с самого начала многие находили некрасивой. «У нее узловатые колени». Эстетический яд до конца едок. В искусстве мо-

жем мы выставить парадокс, красота является, может быть, самым несущественным признаком художественной ценности. «Прекрасное» не есть красивое»—«le joli est l'ennemi du Bean» (цитируем по памяти). Но все же здесь скрыто важное недоумение. За последнее время выступлений Айседоры в советской Москве, мы очень следили за мнениями о ней самой, ее неискушенной демократической аудитории (Красная Пресня). Некоторая граница «права на обнажение» очевидно присутствует в сознании даже очень свежего и свободного зрителя. Что поделаешь с такими жестокими истинами, которые нам приходилось слышать: «Старуха, а пляшет»,—«Толстенька». Переход Айседоры к мелодраме не был ли как то обусловлен неизбежностью отказа от потенциальной хотя бы наготы?...

И впрочем: сколько пришлось на пути своем слышать этой великой артистке—сквозь какие терния вел ее к звездам высокий и трудный путь! Столько шипов и столь далека ее цель—что мы не уверены, победила ли Дункан вселенную, достигла вершины или это уже закатные неудачи определяют буйную барочность ее последних воплощений. Айседора во всяком случае уже завоевала себе место в истории. Поскольку мы это констатируем, мы тем самым как-то противополагаем ей дальнейшее, долженствующее быть главным содержанием нашего изложения. Пластический танец после Дункан пошел вовсе не таким прямолинейным за нею путем, как это можно бы было представлять. Проблемы поставлены: и все значение Дункан, может быть, в этом и заключалось. Но кто скажет, что ею они были разрешены до конца? В Айседоре предчувствий было гораздо больше, чем завершений.

...«Мы ленивы и неблагодарны». Остановимся. Вспомним. Подобно удару грома было первое действие танцев Дункан на зрителя. «Поверите ли мне»,—писал известный английский критик Титтертон: «я задрожал от благоговения. Однажды в столетие, в десять столетий придит Новая Идея и здесь я был зрителем последней родившейся. В этой идее, этом свободном, простом, счастливом, выразительном ритмическом движении было соединено в одном фокусе все, о чем мечтали я и сотни других. Это было нашим символом—символом нового искусства, новой литературы, новой национальной политики, новой жизни».

«Это начало новой эры в искусстве. Ничто не может так потрясти душу, как танец. От некоторых ее движений слезы подступают к горлу». Это можно прочесть в статье М. А. Волошина восемнадцать лет тому назад. «Она берет у природы ту силу, которая зовется уже не талантом, а гением. Она совершенно слила жизнь с танцем... она делает танец восприимчивым к линиям, а сама так проста, как античный образ—синоним красоты»,—это Родэн. Здесь можно напомнить только мимоходом, что ее искусство вызвало у Андрея Белого и Федора Сологуба некоторые из их лучших страниц. Мы считаем, что наиболее интуитивно верно постигла ее танец гениальная чуткость В. В. Розанова:—«Не это танцы»—и она... сделала движение бедер в сторону, и затем, согнув в колене,—кверху. «И—не это»:—согнула шею, повернула голову, подняла механически руки в воздух. «А вот это»:—и по некрасивому лицу ее разлилась нежная детская улыбка, совершенно счастливая, а руки всплеснулись кверху»... Художник, конечно, не доказывает, а показывает. И в этом последнем «что» искусства разве нет высшего оправдания всех вопросов? Некрасивая в обычной жизни, но «одно очарование», каким она была—в прошлом—на сцене. Дункан была же «мечтою дон-Кихота» именно в силу ее близости и понятности всем нам. Не-даром она так настойчиво аппелирует к детям, зовет девушек стать матерями, не-даром трагическая гибель ее детей отозвалась почти личной болью во всех, видевших ее танцы.

А между тем все, что мы говорили—кончилось. Той Дункан—больше нет. Ее пафос давно уже влек ее к передаче ее искусства другим, к проповеди, к воспитанию. Эта сторона ее деятельности—очень на глазах. Увы, придется отметить, что до сих пор ее опыты с воспитанием детей приносили ей только разочарования. Ее школа в Нёльи у Парижа, поддерживаемая на частные средства некоего американского денежного мешка, оказалась утопией. Кто знает, что принесет ей последняя попытка—школа в революционной Москве. Есть одно слово, над которым столь бесповоротно отяготел одиум, что мы его не решимся применить к артистке, которую считаем великой: доля авантюризма есть в судьбе Айседоры. Лучшая представительница нового танца?.. Никоим образом. Но очарование **первой** всегда будет для имени ее светлым ореолом.

3. НОВЫЙ ТАНЕЦ.

Исскусство Дункан наиболее было хорошо знакомо широким кругам. Проблемы нового танца именно на ее примере особо легко изложимы. Но отожествлять новый танец с ее искусством столь же непростительно, как считать, что новая европейская живопись сказала свое последнее слово в импрессионизме. Именно с ними, первыми героями чистой краски и непосредственности впечатления, имела бы Айседора наибольше общего. Как и они, провозгласила она неограниченное право личности на творчество. В борьбе за свободу искусства ей обетовано почетное место. Именно в силу этого ее пример подействовал освобождающим импульсом на целый ряд скрытых художественных воль. Ее искусство принесло с собою такие плодородные зерна, что весь новый танец так или иначе, без сомнения соприкасается с проблемами ее творчества. В 1906 году ученые берлинские академики на особом конгрессе торжественно провозгласили, что Дункан—только мимолетное явление, что на танец она никакого влияния иметь не может. «Она не умеет танцовать». О, да, если под танцем понимать танец салонный или балетный. Но будем откровенны: приложимо ли к искусству Дункан самый этот эпитет «танец»? Не мнится ли он слишком профессионально узким. Расцвет небывалого искусства был лучшим ответом суровой критике.

Здесь надо остановиться и признаться, что мы по отношению ни к какой иной эпохе так не несправедливы, как к нашей собственной. Современности мы просто не знаем. Унас в России художественная наша некультурность особо бросается в глаза. Мы никогда не слышали о теориях Лузерке и Лабана, никогда не видели Руфи Сен-Дени, Гертруды Лейстиков, Александра Сахарова—чей танец пошел дальше Айседоры. Далькроз неведом нам как автор его изумительных постано-

вок. Мы вообще не знаем Запада—и в частности Германии, где за последнее время был центр всего нового искусства. У нас в Москве были свои школы—Э. И. Рабенек-Алексеевой. У нас есть свои чудесно одаренные артисты пластики. Но мы—признаемся,—все-таки ужасная провинция.

После Дункан... Но прежде, чем перейти к изложению тех двух путей, по которым развивался современный танец, нам хотелось бы вызвать в памяти образ еще одной артистки, вся карьера которой удивительно параллельна Дункан и в том своеобразии, какое неизбежно отметит критик, очень интенсивный бросает свет на возможности нового искусства. Мы имеем в виду Мод Аллан, не преемницу, а соперницу Айседоры, начавшую свою карьеру только немного позже Дункан; бывшую этой последней—иногда тенью, иногда, может быть, карикатурой—но удивительно дополнявшую достижения Айседоры.

Мод Аллан по происхождению, как и Айседора, американка. Она родилась в Канаде, воспитывалась и росла в Калифорнии (где и Айседора). Образование (музыкальное) она получила в Берлине. В 1900 году, в ней также родилась «носившаяся в воздухе» та же «новая идея». Глубоко характерно, что вдохновение к ней пришло не от естественных движений ребенка, как к Айседоре, а от чужого искусства. Свой «толчок в сердце» почувствовала Мод Аллан во Флоренции, перед «Примаверой» Боттичелли, тем самым до конца определив свое творчество, как иллюстративное в точном смысле слова. Первое выступление Мод Аллан состоялось в Вене в 1903 году, через три года после первого появления Айседоры Дункан (в Нью-Йорке). Возможно, что обе они были обязаны одной предшественнице—Лои Фуллер, танцовщице «серпантина». Мод Аллан, конечно, больше, все ее танцы, прежде всего, зрелище. Конечно, и интерпретация ее музыки ей нечужда. Знаменитый скрипач Иоахим говорил ей: «девочка, танцуйте как вам угодно, но, пожалуйста, оставьте в покое Бетховена». Бельгийский композитор Марсель Реми оказал большое влияние на принципы исполнения Мод Аллан. Ее успехи были, порою, громче, нежели Айседоры. Именно Мод Аллан завоевала для нового искусства самую чопорную из всех стран—Англию. В России ее выступления, конечно, не понравились. Конечно, потому что нравная и злая Москва и придирчиво эстетный Петербург не могли удовлетво-



Руфь Сен-Дени.

риться ее формализмом. Ее танец не давал ничего для «настроения», для «переживания», чем так щедро одаряла Айседора. В 1909 году в Петербурге только Н. Н. Евреинов сумел прочесть в ее выступлении то, что должно, не бывший ранее «язык тела».

Может быть не все знают у нас, что первый танец Айседоры был вдохновлен литературно: стансами Омара Хайяма. От живописности—недаром от Боттичелли исходила Мод Аллан. Она как бы нарочно взяла себе то, в чем всегда чувствовался пробел в искусстве Айседоры. Декорации не нужны Айседоре и одежда для нее—неизбежное зло. Краска, наоборот, торжествует в танце Мод Аллан. «Пляски» здесь всего меньше. Недаром, если Дункан разбрасывалась в тысяче попыток, Мод Аллан сконцентрировала себя всю на одном чисто зрительном образе. Если ей суждено будет войти в историю искусств, то как танцовщице Саломеи.

«Саломея» Мод Аллан—создание самобытное, результат очень своеобразного вчувствования в образ легенды. «Модернизма» Уайльда и Бердслея (пусть вспомнят москвичи Алису Коонен в «Камерном театре) в ее Саломее почти нет. Мод Аллан отправлялась от Флобера и Гюстава Моро. Чрезвычайно характерен ее собственный комментарий к танцу. Сумела бы ли Дункан так рассказать свое искусство?

. . . «Влекомая непоборимой силой, Саломея во сне спускается по мраморным ступеням. Все в мистической тьме и все для ее обессиленного сознания кажется фантастически смутным... Она снова переживает ужасные мгновения радости и отвращения, через которые она только что прошла... Медленно, под звуки отдаленной музыки, в воспоминании она поднимает свои гибкие руки... Голос шепчет: «твой долг, твой долг: разве дочь не должна повиноваться матери?»—скорее, скорее, более дико и безудержно, чем раньше. Она снова видит блестящие жадные глаза своего отчима, снова слышит шопот похвалы и одобрения ее матери, и Саломея, ребенок, понимает свое могущество и радуется. Она видит приближение своего триумфа, ее гибкие члены готовы поддаться, когда внезапно, из мрачного и мертвого молчания слышен стон подавленного отчаяния и бледное величественное лицо, с массой длинных черных волос, поднимается перед нею—голова Иоанна Крестителя».

Мы потому так остановились здесь, что нам представляется все это одним из полюсов нового пластического танца. Здесь торжествует

изобразительность. Мод Аллан кажется буквально описывающей «Видение Саломеи» Гюстава Моро. Ее костюм, смелая полуобнаженность, вихрь красок в ее драгоценностях все напоминает грезу наиболее откровенного поэта среди художников конца 19 века. Ее танец описывали как «балансирующий между пороком и сладострастием». Комична полемика по поводу «нецеломудренности» ее костюма. Мод Аллан наивно должна была ссылаться, что в древней Палестине трико было неизвестно. Ее танец интеллектуален, «сюжетен» и может быть потому и достаточно монотонен. Ее основным пафосом было добиться внешней красоты явления. Определение древнего мудреца Афинея, что танец—это живая живопись, приложимо к ней всецело. Тому не мешает, что в области музыкальной Мод Аллан особо прославилась умением переводить свое исполнение из мажора в минор и обратно. Драматический элемент в ней силен чрезвычайно. Кто из представительниц нового танца не танцовал похоронного марша Шопена? В исполнении его Мод Аллан останавливала внимание своею сдержанной серьезностью. В других танцах она порою бывала как фарфоровая статуэтка, легкая, всегда несколько ненастоящая. Дункан танцует принципиально всегда только сама себя. Мод Аллан—всегда кого нибудь другую. В этом мы и видим ею данное неизбежное дополнение искусству Айседоры.

Так обозначены были в путях внутреннего творчества две возможности для тех, кто пришел после. Между изобразительностью Мод Аллан и натуралистическим лиризмом Айседоры можно разместить всех представительниц нового танца. Но мы все же не совсем эти две возможности имели в виду, когда выше говорили о двух путях исследуемого нами искусства. Эти два пути для нас означены наличием двух теорий, которые в своей яркости друг другу по существу противореча выявляют все движения нового танца, как пластику с одной стороны и ритмику с другой. Нам здесь хотелось бы быть скорее информатором, нежели критиком. Хотелось бы указать, что основною целью этих страниц явилось бы некоторое приоткрытие двери, отнюдь не крохоборческое исследование. Из двух этих нами только что намеченных средств нового танца «ритмика», конечно, получила себе наиболее ясное и яркое выражение в теории и практике Эмиля

Жак-Далькроза, которые слишком хорошо, думается, известны, чтобы им посвящать здесь особое место. Нам хотелось бы указать здесь только, что ритмическая гимнастика, конечно, только идеологический прием, исходит из музыки и быть может к танцу и не приводит. В наших странствиях по тропам нового искусства образ ученицы Далькрозовской школы в ее классическом (увы, бывшем, не настоящем) черном трико, которое з а ч е р к и в а л о тело, конечно, должен был встретиться, хотя бы для того, чтобы противостать представительнице иной системы, идеологическим главой которой мы могли бы назвать хотя бы примечательного брата знаменитой сестры, Раймонда Дункан, стоявшего перед войною в Париже во главе особой «Академии». О Раймонде Дункан у нас должно быть никто не слышал. Между тем, это личность такого исключительного интереса, что поговорить о ней невольно хочется.

Раймонд Дункан был, кажется, первым наставником Айседоры. По крайней мере, в начале ее карьеры были голоса, считавшие ее за «Трильби», загипнотизированную своим братом, послушную исполнительницу чужой воли. А пафос Раймонда—Греция. Чудесно изучивший греческие языки, специалист по истории музыки, воскресивший на основании Бог знает каких открытий нотную систему древней Эллады, Раймонд Дункан в то же время—фанатик анархист, презирающий условия капиталистического и машинного производства, сам работавший на ткацком станке, изготовлявший себе материю для немудреных хитонов, в которых он ходил по улицам Парижа. В его «Академии» основные предметы преподавания, если о нем вообще можно было говорить, сводились к изучению «барельефных группировок», под артикуляцию словесного счета, без музыки. Как вспоминает одна из его учениц, в своих уроках Раймонд Дункан говорил больше о социализме, нежели об искусстве. С Айседорой этот ее брат поссорился после того, как «изменила Греции» и стала «танцовать музыку». Чисто пластический пафос всех его исканий, выявляющий себя к тому же, неизбежно и наивно несовременным и, может быть, несвоевременным, думается, налицо. И что является для нас особо интересным, это то, что Англия, в лице Мод Аллан и парижская Эллада, в лице Раймонда Дункан, не дали, кажется, ничего особенно

достойного танцу в общеевропейском масштабе: очевидно, что то иное требовалось для достосложного завоевания. В наших личных изысканиях мы накопили столько имен, что не знаем, какие выбрать в виде примера. Из учениц Раймонда Дункан можно назвать, напр., Жанну Ронсэ, которая танцовала Дебюсси и Берхейма (1912 г.) в Англии, красивая аристократка, лэди Констанс Стюарт Ричардсон, не более как диллетантка; за последние довоенные годы выделилась, как артистка, серьезная и бесспорно одаренная Маргарета Моррис, танцовавшая в «Рождении Артура» Ретленда Боутона, как и Жанна Ронсэ, под открытым небом. Это тяготение к природе, к зелени к солнцу, равно как и склонность обоих артисток к групповым постановкам и к педагогике (М. Моррис имеет школу и, между прочим, очень любопытную нотацию музыки), как то роднит их на общей базе, очевидно, классического натурализма.

Единственно интересным по многогранности было, однако, развитие искусства нового танца в современной Германии. Соседнюю нам и недавно враждебную страну, в которой, как надеемся мы, новая Россия, встретит себе друга, мы позорно не знали и склонны были, зараженные парижским скептицизмом относиться к ней исключительно свысока. А между тем, именно здесь были достигнуты вершины. Но только, раз поставив проблему, ее хочется углубить до конца. Пусть не сетует читатель на еще одно (совсем небольшое) отступление теоретического характера. Нам хочется, чтобы наше рассмотрение было в дальнейшем понятно, определить наше принципиальвое отношение к роли музыки в танце,—того, что мнится не только бакальной мысли неизбежным самым признаком всяческого изыскания и достижения в исследуемой нами области. Мы очень мало говорили до сих пор правильно ли интерпретирует Вагнера Айседора Дункан и Бетховена Мод Аллан. Мы не будем касаться этого и впредь. Мы пишем не критические рецензии. Танец, каким он стал после Айседоры, вошел в крус искусств пространственных. Именно в том, мнится нам, его своеобразие. Временную категорию сохранил он, но это, мы утверждаем со всей решительностью, только как фундамент, только как неизбежный материал для творчества, подлежащий **организации**, как груда сырого щебня, лежащая перед строителем. Ритмическая

гимнастика Далькроза, которую мы ли не уважаем и любим, именно тем и отличается от танца в настоящем его смысле, что придает временный музыкальной категории превалирующее значение. Когда ученицы Далькроза для исполнения «Сольфеджио» открывают свои руки и ноги, то они это делают не потому, что «верят в религию красоты человеческой ноги», как говорила Айседора Дункан, не потому, что нагота прекрасна и всегда будет художественно выразительнее одежды, а потому то так удобно передавать жестом темп (по этому поводу чудесно повествует Аппиа в Далькрозовском сборнике «Ритм»). Музыка танцу необходима поскольку она дает ему ритмические линии композиции. Уже априорно можно утверждать, что их танец мог бы получить и не от музыки. В поэзии, напр., обращение внимания на ритмические стороны стихосложения является большой заслугой русской современной науки. Опыты «танцев под слово» известны уже давно. В Москве здесь позволительно упомянуть имя А. Ф. Струве, ставившего ряд таких опытов. Из изобразительного искусства ритм можно тоже почерпнуть. Мы лично имели случай с одной из наиболее талантливых московских танцовщиц ставить танцы «под скульптуру» и танцы под «архитектуру» даже.—Обычно артист движения берет из изобразительного искусства, иное—образ. Именно эти различно возможные источники единого искусства позволяют нам вернуться к нашей информации.

Разрешите нам пригласить читателя в Вену. Чудесный и тонкий город, с большой культурой, в свое время видел совсем неповторимое явление сестер Бариссон, несравненно воспетых изысканным писателем, у нас должно быть никому не известным д'Обеком Линднером. Своеобразные танцы Гертруды Баррисон может быть и не могут быть названы «искусством движения». В костюме маркизы XVIII века она читает, акцентом порою выдавая свое английское происхождение, наивные стихи позднего рококо, заканчивая каждую строфу легкими движениями. Она читает сказки Петера Альтенберга. В костюме 30-х годов, «стиля Бидермайер», она переходит к польке от сантиментальной венской песенки. Все это, почти неизвестное европейской публике, поистине очаровательно. Конечно, на первом плане здесь обстановочные аксессуары, хотя бы костюмы, безукоризненно

рисованные Коло (маном) Мозером. Бетховена не стала бы она танцовать, но в нашем рассмотрении мы без нее не обойдемся. Айседора, все в искусстве которой построено на импровизации, дает импрессионистический вариант; Гертруда Бариссон, сказали бы мы, своеобразный «мир. искусства», «ретроспективное мечтательство», без которого себе современного искусства не представишь.

Смысл танцев Гертруды Бариссон в том, что она черпает своей ритмическое вдохновение из общей комбинации стиля слова, музыки, костюма. А что ритмическое вдохновение—бессознательно, непосредственно с даваемой извне музыкой не связано, всегда определяется внутренним истоком, предрасположением самого человека, все это доказано быть может самым диковинным и странным явлением современного танца с опытами с таинственною «Madeleine», танцующей под гипнозом. Она русская по происхождению, оставим ей, как принято анонимность начального инициала ее фамилии буквы «Г».—Если искусство—сознательное пересоздание действительности, как это хотелось бы иным теоретикам, то ее танцы вне искусства. Но она танцует—ею танцует нечто, можно было бы сказать, презрев грамматику. Мы, теперь после открытия психоанализа, знаем, что бессознательное лежит в основе всяческого творчества. Случай ли захотел, чтобы врач, к которому обратилась Мадлена Г. (D-r Magnin), обратил внимание на ее крайнюю восприимчивость к музыке во время гипнотического сна? Музыка, кажется, уже одна способна погрузить ее в транс. Отметим, что эти «магические» стороны музыки хорошо были известны уже давно всяким заклинателям и оккультистам. Таинственную танцовщицу подвергали всяческим исследованиям. Доктора Зейф и Левенфельд должны были констатировать в ней все признаки подлинного пребывания под гипнозом. Зрителю—тому все равно. Сознателен или нет—ее танец прекрасен.

. . . Она выходит на сцену, быстро, закутанная в длинные ткани, садится на скамью. Сцена лишена декораций. Звучит музыка. Это не обязательно: Мадлена может танцовать и стихотворения. Вибрация ритмов (в воздухе, в ее слухе, где?) овладевают ею. То, что получается—изумительно. Поразительно ее исполнение марсельезы: «истинное во-



Александр Сахаров.

площение человеческой страсти и жажды крови». Ее позы поражали Родэна своею пластичностью. А от собственного имени мы могли бы указать, на основании опытов, произведенных в Гос. Психоневрологическом институте, что движение под внушенный ритм оказывается выразительнее, чем под ритм действительно слышимый.

Значит, где бы то ни было, истоки ритмического внушения остаются неизбежным фундаментом всякого танца. Где искать их? В нашей прогулке мы именно здесь должны отметить чудесно распускающеся перед нами самые экзотические цветы: появление танцовщиц, которые посвятили себя востоку, не должно нас удивлять. Там в древности и современности было достигнуто неповторяемо многое. В нашем рассмотрении два имени вспоминаются сейчас же. Первое имя вновь принадлежит англичанке. Руфь Сен-Дени, бесспорно, была одною из самых ярких звезд нового танца. В ней достигнуто какое то, почти идеальное, воплощение. Дункан рядом с нею кажется почти неинтересной. На ряду с ее реализмом Руфь Сен-Дени опьяняла поразительным сенсуализмом ее образа. Ее танец—стихиен, вне рассудочен, безумен, в то же время глубоко продуман, сознателен, создан в порядке мастерства. Из всех рассмотренных вариантов танца Руфь Сен-Дени одна имеет стиль.

Она выступила впервые в Нью-Йорке в 1906 г. и в Париже в 1908 г. Известная доля рекламы облекла ее танцы таинственной романтикой. Впрочем, не все ли равно, была ли эта особа англо-саксонской расы в Индии, танцы которой она танцует. Была ли она баядеркой, неизвестно чьею дочерью, загадочною с начала до конца. Ее гриму и ее парику мы верим больше, чем ее английскому происхождению. Маскарад часто может быть средством найти собственное лицо; и она нашла его в золотых масках индийского Олимпа. Древний бог танца, Натесвера с четырьмя руками, является ее Аполлоном.

Руфь Сен-Дени танцует танец фимиама: медленные, торжественные движения, и мы понимаем, что весь танец родился от ритуала и к нему вернется. Руфь Сен-Дени танцует танец кобры, и обе ее обнаженные руки—две змеи, глаза которой—изумрудные кольца. Своего апогея она достигает в «танце пяти чувств», одном из самых прекрасных произведений исследуемого нами искусства. Вначале она

сидит неподвижно на цветке Лотоса. Она—богиня Радха, к которой должны притти пять искушений. Медленно, вот она спускается на землю. Испив вина, она бросает свое стройное тело в вихрь движений, и мы именно на ее примере ощущаем ярче всего, что танец есть искусство движения тела, подчиненного ритму. Музыке ли? Вряд ли; музыка в танцах Руфи Сен-Дени играет очень второстепенную роль. Стилизация? Конечно, да. Но именно благодаря строго последовательному воплощению чужой (пусть) закономерности форм, танец здесь показывает, что он может быть зрительно-изобразительным, искусством уже не в порядке иллюстрации, как «Саломея» Мод Аллан. Каждый жест, каждая деталь явления Руфи Сен-Дени продуманы до конца; движения ее руки, изображающей змею, волнообразное движение сзади, от плеча, к концам пальцев, уже есть само по себе великолепное достижение. Руфь Сен-Дени танцует в костюме баядерки с обнаженной талией; и «следить за ее гнущейся спиной есть высокое наслаждение». Она неповторяема; но вспомним, что индийские танцы на сцене Московского Камерного театра были также безукоризненны. Если каждая историческая раса имела свое искусство: древний мир—скульптуру, новый мир—живопись, то не есть ли танец—искусство древнейшей культуры Индии? Восток Руфи Сен-Дени может показаться слишком точным. Сказочные видения нового русского балета («Шехерезады» Фокина) может быть более «художественны». Но танец Руфи Сен-Дени остается примером строгого и трудного мастерства, невольно радующего после слишком притягательной и (обманчивой) легкости «естественного» танца Дункан.

В Руфи Сен-Дени зритель прежде всего воспринимает, конечно, ее экзотику. Псевдо-романтический «сплин» по нездешним странам обусловил собою появление все новых и новых вариантов, очень близких к разобранному только что. Аделина Бойе танцовала медленный и сладострастный танец древней Иудеи: пресловутый танец семи покрывал, которые,—о, конечно,—должны были упасть только поскольку позволяет им буржуазная цензура. Сюда же мы склонны были бы отнести и «Саломею» известной парижанки Иды Рубинштейн, которая, конечно, ближе к Руфи Сен-Дени, нежели к Мод Аллан. Про Иду Рубинштейн В. А. Серов, подаривший ей бессмертие своим портре-

том, говорил, что она «как ассирийский барельеф». Она бесспорно больше артистка, чем танцовщица. Но из всех бесчисленнных «Саломей» последних довоенных лет, на ней только и можно остановиться.

Внимания более подробного заслуживала бы, однако, другая танцовщица, истоки вдохновения ставшая искать в древности более аутентичной. Из стран классической культуры наиболее глубоко и подробно хореография была разработана в древнем Египте. Если бы поэтому не появилась танцовщица, целью своею поставившая реставрацию танцев страны Амона-Ра, то ее надобно было бы изобрести. Может быть такое изобретение все равно нужно. Но танцы С е н т М ' а х е з ы во всяком случае чрезвычайно любопытны. Артистка происходит из прибалтийских стран. Чрезвычайно, повидимому, культурная, подошедшая к своему танцу со всею требовательностью строгого знания, она почти в археологии. Ее облик, ее профиль, ее костюмы—все удовлетворило бы самого придирчивого знатока. Ряд вопросов неизбежно оказывается связанным с ее выступлением, которое произошло впервые в Мюнхене в конце 1909 г., без всякой рекламы, но сразу же с заметным успехом: оно было ново.

Если говорить как специалист, то реставрации подлинного древне-египетского танца у нее столько же было мало, как у Дункан—древне-греческого. Египетские танцовщицы танцовали обнаженными, акробатически выгибли свое тело до земли (Туринский черепок) или вскидывали ноги выше головы, и во всяком случае не считались с добрыми требованиями милой современной морали. Этого ничего у Сент М'ахезы нет. Она знает, конечно, все эти рельефы и фрески, в которых Египет почти с кинематографической точностью сохранил потомству все свои жесты и позы. Но ее в искусстве Египта прельщает другое: возможность телом своим оживить л и н и ю древнего рельефа, движением воплотить в пространстве плоскость. Искусство древнего Египта было одним из самых систематически строгих искусств всего мира. Все в нем было подчинено условности двухмерного пространства. И когда Сент М'ахеза танцует свои египетские композиции, она сознательно стремится к профильности и четкости силуэта, к впечатлениям линейности и плоскостности. От живописно красочного воздействия танцовщица сознательно уклоняется. Зная, что истинной

носительницей движения всегда будет линия, она стремится к графичности, дает строгий силуэтный контур. Ее костюмы примечательны. Она раскрашивает свои стройные ноги узорами Нового Царства. С бубном над головой, в черном костюме, который раскладывает ее тело на ряд треугольников, с обнаженной талией и иногда с поразительно черно-белыми крыльями священных древних коршунов, она убеждает, прежде всего, неимоверной отчетливостью своего явления. Музыка для нее на заднем плане. Это—«графическая» танцовщица. Другой подобной не было.

Экзотика, конечно, не исчерпывает всех вариантов нового танца. Увы, быть экзотичной трудно. Наше исследование хочет считаться с первым только сортом. Но сколько их оставалось внизу, неизбежных и никому ненужных диллетанток, которые разменивали чистое золото Айседоры Дункан и Руфи Сен-Дени на самую мелкую монету! Лично мы ненавидим самое слово и понятие «босоножка». В нем, мнится нам, находит себе пристанище все «довольное малым», боящееся трудностей, любительское полуискусство, расчитанное на «авось сойдет», забывающее о высокой ответственности артиста перед искусством и публикой. Здесь не стоит говорить о тех вариантах нового танца, которые полуобнажениями рассчитывали на похотливую эротичность пресытившегося буржуазного вкуса. Все это недостойно даже презрения нашего. Но вспомнив хотя бы то, что приходилось за последние десять—двенадцать лет видеть в Москве: как мало настоящего мастерства, как мало подлинной красоты! Порою казалось, что революция Айседоры Дункан гибельна для искусства танца.—Чтобы не быть голословным. Кто помнит теперь «синьору Артемис Колонну», которая была одною из первых, выступавших в Москве артисток дункановского типа? В ней, представляется нам, был до конца воплощен ненавистный нам диллетантизм. Несравненно симпатичное выступление Стефании Домбровской. Мы, к сожалению, потеряли ее из виду после ее посещения Москвы (1910 г.). Она была очень очаровательна сама по себе: молодая, легкая, отдающаяся танцу со всей стихийностью юного веселья. Но все же в ней не было того последнего мастерства, которое требуется от большого искусства. Уже в годы войны Юлия Покорская тоже разочаровала нас уже иным, попыткой с негод-

ными средствами. Ее танцы были задуманы так, что для их исполнения надо было бы иметь почти гениальность. Мы умолчим из воспитанности пока о наших современницах. Может быть наиболее крупной величиною из московских танцовщиц была Элла Рабенек, завоевавшая себе под псевдонимом «Эллен Тельс» европейскую известность Ие танцы запоминались прежде всего в их внутренней драматической содержательности. Все было очень надумано, литературно скорее даже, чем музыкально. В групповых постановках школа Рабенек давала нечто во всяком случае заслуживающее внимания. Мы могли бы этого и не касаться, ибо, по мнению нашему, они уводили зрителя от танца к сцене. Пантомима и балет как результат может быть центрального течения в последункановском танце; что же, это не так печально. Ученицы школы Б. Ф. Воскресенская и Т. А. Савинская стали уже откровенно на сценический путь своей постановкой балета «Хризис». Но сколько еще имен! Оставим их в покое.

Если вернуться к Западу, танцы сестер Византель могли бы здесь упомянуты, поскольку в свое время мы коснулись Гертруды Барриссон. Это тоже Вена, но иная, более обычная, менее «стильная». У сестер Византель мы впервые встречаемся с реакцией на все поэтические, музыкальные, изобразительные танцы, о которых мы говорили выше. Здесь торжествует танец «характерный». Девиз сестер «nur tanzen». Что же, они танцуют старые вальсы Штрауса и Ланнера, танцуют так, чтобы шире, возможно грандиознее разлетались юбки, приблизительно обыкновенных просторных их платьев. Втроем, на лужайке под солнцем, в белом, они отдаются движению стихийно, а порою не без сантиментальности. Конечно, в их танце присутствовал и драматический элемент. Грета Визенталь, средняя сестра, наиболее талантливая, надевает порою костюм мальчика, иногда танцует в коротком хитоне, но в туфлях на обнаженных ногах. В танцах, конечно, торжествовало национальное, германское, начало, несколько нарочитое. Как представительницы реакции против вторжения в танец посторонних ему элементов, сестры Визенталь сыграли может быть важную роль. Влияние Дункан они преодолели. Их искусство к балету ближе, чем это казалось бы. Старшая из сестер, Эльза, порою достигала неожиданно монументальных впечатле-

ний. Младшая Берта Византель, наименее интересна. Но Грета, средняя, бесспорно, была большою артисткой. Именно их танец перед «Закатом Европы» мнится чем то весьма характерным, в порядке предвещания. Ими уже подоготовлен путь к синтезу. Его смысл был бы в том, что к танцу художественному был привлечен и танец характерный, который нами оценивался слишком низко. Между тем, сколько в Испании и в Италии подлинного динамизма! Нам невольно хочется здесь упомянуть еще одно имя мюнхенской танцовщицы Риты Саккетто, в исполнении которой испанский танец на сцене был очень достоин внимания.

Мы уже можем перейти к последнему—увенчанию. Нам представляется, что новый танец уже вошел в историю искусств как законченная глава. Ее концом был бы 1914 г., начало войны. Новая глава будет дальше. А пока мы вправе остановить внимание на некоторых именах, у нас вовсе неведомых, в которых нам представляется достигнутым если не синтез идеальный, то по меньшей мере всего, что было сделано раньше.

Прежде всего имя Клотильды фон-Дерп. Она была бесспорно лучшей из всех германских танцовщиц периода 1909—10 годов. Она впервые выступила на сцене, когда ей было около семнадцати лет и имела шумный успех в пантомиме Рейнгардта «Сумурун». Ее танец простой, легкий, спонтанный. Она напоминает порою Грету Византель, но все таки, если вспомнить хотя бы одно имя из всех, кто бы только давал именно танец и ничего больше, нам пришлось бы выбрать имя Клотильды. Это—золото без украшений. Танец без содержания: и Дункан, и Руфь Сен-Дени оказались отодвинутыми в неизбежное прошлое. Никакой нарочитости. Клотильда фон-Дерп не надевает греческих хитонов и танцует в платьях современных фасонов, которые порою вьются вокруг нее, танцуют вместе с нею, распускаются тюльпаном вокруг ее стройных ног, колоколом оканчивая ее фигуру. Но никакими фасонами и модами молодая артистка связанной себя не чувствует. Она порою надевает костюм мальчика, который ей очень идет, и обувь на ноги. В ее искусстве, очищенное от драматизма, искусство танца встает именно на средний путь; это не «пластика», ибо в танцах Клотильды слишком мало телесной формы, это



Сент м'Ахеза.

не «ритмика», ибо все они построены в порядке вдохновения. Но это— танец. О нем мечталось очень долго. История современного искусства запомнит, что в начале 1908 года в Берлине происходил очень любопытный «международный танцовальный турнир», где выступали представительницы балета, характерного танца и пластики. «Первый приз» получила босоножка Ирена Занден, которую к первому сорту не причислим. Но тенденция времени была налицо. Взять лучшее во всех видах танца и во всех искусствах! Это трудно, не невозможно. Мы склонны полагать, что синтез раз уже был почти что достигнут. И чрезвычайно характерно—мужчиной. Александр Сахаров юноша русско-еврейского происхождения, может быть смело сочтен одной из самых интересных индивидуальностей начала века.

Он был последователь Дункан. Прошел две балетных школы в Париже и Мюнхене, получив первичное образование художника. Впервые выступив в 1910 г., он предпослал своему выступлению очень любопытный манифест, в котором утверждалось, что поскольку греки оставили нам идеал танца, постольку его носителями должны быть не женщины, а юноши-эфебы. Его выступление вызвало бурю нападок и восторгов. Иные находили его неестественным и извращенным. Танцовать полуженственных Нарцисса и Дафниса, в коротком хитоне, открывавшем игру мускулов поразительно развитого тела, казалось неким нарушением жданных возможностей для тех, кто давно уже мечтал о танце мужском, энергически властном. Александр Сахаров как никто воплощает в своих танцах образы минувших времен: все идеологические предпосылки той же Сент М'ахезы им учтены. Он танцует танец с мечом по древне-греческой вазописи Под музыку Палестрины от танцует византийские мозаики в златотканном парчевом одеянии. Он танцует танцы Возрождения и каждый его жест пронизан огромным чувством стиля. Он танцует «Вакха в стиле барокко» в пышном костюме Louis XIV, на высоких красных каблуках, в огромном парике, и мы иначе и не можем себе представить XVII век. Из всех артистов нового танца Сахаров единственный сделал себе из **грима** искусство. Вообще говоря, он, конечно, ближе к русскому новому балету, чем к импрессионистиче-

скому реализму школы Дункан. Его техника поражает. Такой власти над телом, казалось, не было ни у кого. Его движения порою напоминают кошачьи, в то же время обладая всею напряженной силой мужественности. Иллюстрация музыки в его выступлениях очевидно безукоризненна. Зрительный образ? Но и не только это. В некоторых отношениях дальше него, мнится, итти нельзя, напр., в его «пластичности», если под этим термином понимать чередование аполлинических скульптурных образов на общем фоне музыкальной мелодии. Абсолютно не может быть превзойден Сахаров в костюмных танцах. Его художественное образование ему оказало вообще большую услугу. Он из всех деятелей нового танца один умеет оставить след своим выступлением в поразительных «графических записях» своего танца, ряде замечательных рисунков, изображающих развитие движения во времени, как это делали еще древние египтяне. О его чувстве ритма интересным рассказом мы обязаны знаменитому художнику В. В. Кандинскому. Сахаров танцовал его беспредметные композиции, угадывая предположенную художником связь их с музыкой. Для настоящего «танцовщика» исток ритма вскрывается всюду.

Можно представить себе, как много следовало ожидать от совместных танцев Сахарова и Клотильды фон-Дерп, которые соединили свою художественную карьеру в ряде чудесных выступлений (1913—14 г.). Их парные танцы были чем то вполне новым и давали бесспорно одно из самых чистых эстетических впечатлений, которыми мы только обязаны современному танцу. Две индивидуальности равноценные соединяются для совместной работы очень не часто. Танцы Сахарова с Клотильдой были тем более интересны, что, как может быть было явственным из короткого нашего анализа, они все таки принадлежали к разным направлениям. В их совместных выступлениях синтез получился весьма любопытный. Сахаров отказался от своей стилистической изобразительности: его танцы с Клотильдой бессюжетны, являются просто танцами. Но и Клотильда получила от Сахарова может быть даже больше чем дала ему: стала серьезнее, «профессиональнее». Здесь европейская катастрофа прервала некую важную нить...

Нам хочется, однако, подчеркнуть, что мы считаем вершиной современного пластического искусства иные танцы. Лучшей танцовщи-



Инна Чернецкая.

цей современности мы бы назвали Гертруду Лейстиков. Кто об ней слышал в России? В ее танце учтено и все, что отброшено было Клотильдой фон-Дорп и Сахаровым: драматизм переживаний, изобразительное начало. Эта польско-немецкая некрасивая еврейка танцует так, что ее танец до конца обжигает. Ее танец—это вечная трагедия живого, бьющегося, неимоверно гибкого тела Именно в ее искусстве торжествует то, что должно бы было торжествовать во всяком танце: поразительная динамичность. Здесь даются движения, которых почти не было раньше. Дункан мечтала о свободном движении ребенка или зверя. Именно второе дает Гертруда Лейстиков. Она прыгает в воздухе, как кошка. Кажется, что этот танец потерял все, кроме непрерывающейся линии, развивающейся во времени и в пространстве. Но нет. Гертруда Лейстиков танцует лирическую трагедию, но трагедию самой себя. Вечный дуализм содержания и формы в ее искусстве решается просто и остро, не противоречит и не мешает формальным достижениям внутреннее богатство содержания. Только, чем больше содержание, тем больше и выразительнее должна быть форма. Именно выразительнее, не красивее. Это и осуществляет Гертруда Лейстиков. На коленях, в узком платье, обмотанном веревкой, она молится Богу или воплощает невероятный образ отрубленной кровоточащей головы в танце с красной шалью на шее. Порою она надевает маску, танцуя фавна и безобразного евнуха, и (за самые последние годы) бабочку и птицу. Ее воплощение «Зеленого дьявола» на концерте 1917 г. в Мюнхене было «лучшим, что создала война в Германии». Одежда в ее танце играет выдающую роль, и не такую, как обычно. Они танцуют вместе с нею, взметаются сзади, подобно парусу, помогают ей превратить ее тело в живой иероглиф, странное компактное пятно.

Но несравненно более важным является иное. Гертруда Лейстиков знает, что танцовать должно все тело. Поэтому она не боится наготы. Дора Бранденбург Польстер зарисовала ее танцы без одежды. Никто из видевших их не мог бы их позабыть. «Язык тела» никогда еще во всей мировой истории искусств не звучал так красноречиво. Здесь мы имеем небывалое. Чувственности или какой бы то ни было тени сладострастия нет у зрителей. Гнется, и танцует, и может все выразить общая линия, впервые данная в ее обнаженной гибкости.

Впечатление—как можно было танцовать в одежде. И только по поводу приходят здесь на память иные выступления танцовщиц, наготы не боявшихся, Ольги Десмонд, выступавшей и в Петербурге, парижанки Адоре Виллани. Сближать их с Гертрудой Лейстиков, конечно, нельзя. Но общее впечатление полной приемлемости, полной художественной правомерности наготы в танце остается и после «танца мечей» Десмонд и «Силуэтного» танца Виллани.

Наш обзор был поневоле краток. Мы сознательно оставили в стороне балет и связанные с ним проблемы влияния на него принципов пластики. Вера Фокина, напр., танцующая в античном хитоне и без обуви «Вакханалию» бесспорно тоже шла по пути синтеза. Но в конце информации нашей нам хотелось бы остановиться на последних явлениях танца в Западной Европе, хотя бы в одной Германии, где, как мы уже писали, творчество нового искусства в последнее время наиболее напряжено. Оно под знаменем «экспрессионизма», и мы имели уже случай по поводу Гертруды Лейстиков указать на неизбежность выбора между выразительностью и красотой, который стоит перед каждым современным художником. Конечно, многое в порядке просто странного, нарочно терпкого попадается и здесь. Рита Аурель, напр., танцующая в черном трико жуткие танцы тени, изображая морфинистку и зачарованную смертью девочку, танцовщица, добившаяся от рук своих и талий такой гибкости, какой может быть не было ни у кого, именно в этой группе—гротеска. Самым, однако, интересным явлением здесь надо счесть диковинный «семинарий» для танца «Логеланд» в Дирлое (у Фульды), где под руководством Г. фон Роден и Л. Лонгаард образован своего рода монастырь-коммуна для женщин, очень строгий по уставу, подчиняющий своих участниц строжайшему режиму. Из «монастыря» этого вышла, однако, наиболее «экспрессионстическая» современная танцовщица Эва Мария Дейнгардт, которая дает в своих танцах движение само по себе, освобожденное уже совсем от всякого эмоциального содержания или даже человекоподобия. Ее тонкие ноги и руки вытягиваются и образуют диковинные арабески, подобно ножкам насекомых или рычагам невиданных машин. И, вместе с тем, это последнее слово искусства танца (у нас в Москве имеющее себе параллель в постановках Лукина),

бесспорно, остается неизбежно и высоко художественным. Менее интересна Берта Бушор; зато бесспорно к экспрессионисткам надо причислить сестер Фальке в Гамбурге, где вместе с Мюнхеном в настоящее время находится центр современного движения пластического танца. Лучшей танцовщицей Германии остается все же Гертруда Лейстиков; из более молодых можно было бы назвать Эдиту фон-Шренк, интересную как толковательница русской музыки, Рахманинова и Скрябина, Ютту фон-Колланд, прельщающую своими оригинальными костюмами, Лауру Эстеррейх, прирожденную динамическую художницу и Нидди Импековен, совсем молоденькую, последнюю сенсацию Германии, исключительной власти нового искусства. Здесь мы сознательно оставили в стороне школы танцев в Германии, которых много. Кое о чем мы скажем совсем напоследок. Здесь упомянем, что экспрессионизм нашел себе путь и в Англию. Недавно в наших руках были снимки с танцев мисс О'Донишоун и Розы Роландо: нечто вполне прелестное по выразительности, по смелому костюму, по общей линейности.

4. Современный балет в России.

—На западе очевидно — преизобилие или перепроизводство. Вновь выступившая после перерыва Сент М'ахеза очевидно вся—во власти костюмов и масок. Вот еще имена: Доротея А л ь б у (чистая пластика), Ронни И о г а н с э н, Люси К и з е л ь х а у з е н, Валеска Г е р т (костюмные танцы), Имельда М е н т е л ь б е р г, Лиза К р е с с е (самая из них лучшая), Элла К у а л е с ф о н В и н д а, Грит Х е г е з а (тяготение к эксцентризму)—«сколько их—куда их гонит»—? Даже Сахаров нашел себе преммника в лице «С а ш и Л е о н т ь е в а».

А в Москве—

Мы—«самый театральный город в мире». Смело мы утверждаем, что нигде нет такого танца, как у нас. Вопросы очень и очень острые возникают в связи с революцией нового искусства.

Может быть не всем еще ясно, чем наша науко-видная точка зрения отлична от обычной художественно-критической. За 1921—22 года московский танец был предметом самых горячих пристрастий, нападок и споров. У нас—«хеографические олимпиады», диспуты и полемика, порою даже в серьезных партийных органах. Пролетарское государство—и эксцентрический балет! Остановка напоследок вновь необходима. Делом именно науки об искусстве, не критики, которая судит о к а ч е с т в е выступления, мы считаем попытку разобраться в принципах, предпосылках, теориях. Это тем более важно, что в нападках выковывается порою оружие совсем неподобающего устремления.

Мы считаем прежде всего чрезвычайно существенным затронуть самый вопрос о правомерности всего обследованного нами танца в условиях строимой нами революционной культуры. Горе, кто забудет

в какое время он живет! Кто не примет современности, того не примет и она. Именно здесь необходим «общий фронт». Сколько пережитков морали самой мещанской и непонимания самого злостного. И в то же время сколь много путей извилистых и коварных уводят в стороны!

Танец есть искусство столь же правомерно существующее, как музыка и живопись. Это первое. Из того, что в танце кто-либо не может или не хочет видеть всех особенностей художественной формы, неподобает делать выводов, что, например, танец—только «для услаждения гурманов». Мы ныне революцией научной и художественной убеждены в том, что не красота слагает искусство; наоборот, лишь в искусстве оправдывается—организуется—красота. Танец—не «красивое зрелище». В танце т е ж е идеологические ценности могут быть воплощены на путях аналогичного иным искусствам мастерства. В танце может быть достигнута всяческая любезная прошлому «тоска по идеалу» и искомые новые порывы к борьбе и победе. Кто не видит—с тем разговаривать не стоит. Но этот «ответ на право» еще не предрешает одного недоумения, которое, пожалуй, является самым важным во всех темах о новом танце. Нужен ли танец пролетарской России?

Да, нужен, ответим мы, со всею убежденностью, на которую мы только способны. Танец есть художественная организация физической культуры, против необходимости которой не возразит никто. Организация художественная означает: максимально выразительная. Здесь «ответ направо» становится и «ответом налево». Танец не есть «био-механика», и сторонникам нового этого столь модного течения мы противопоставили бы, если в том была нужда, всю крепкую броню гуманизма. Но не в этом дело. Искусство, как понимает его современная наука, есть некая высшая вершина м а с т е р с т в а, желательного всеконечно везде и всегда. Именно в искусстве приобретает последнюю завершенность, последнее жизненное воспринимая дуновение, всякое произведение ремесленного процсса. Мы знаем, что это не покажется убедительным для многих. Для нас о р г а н и з м всегда выше м е х а н и з м а, потому что ч е л о в е к для нас выше п р о ф е с с и о н а л а. Поскольку в искусстве и в нем только достигнута полнота воздействия на воспринимающего, постольку оно просто включает в себя все механические и производственные процессы, удовлетворенность только кото-



Александра Рудович.

рыми всегда будет для нас доказательством достаточно нетребовательного «довольства малым». Вот почему только физическая культура без танца, понятого как художественная культура тела, нас никогда не удовлетворит. Во все приемы и упражнения самой лучшей гимнастики танец сумеет вложить выражение: приобретение нескончаемой важности для всех.

Из этого вытекает: к танцу мы должны быть очень требовательны. Когда в Дункановской школе вместо профессионального мастерства нам часто дается только так называемое «настроение», то от этого мы вправе откреститься обоими руками. Когда с другой стороны именно новая Москва в танец включила слишком щедрою рукою все приемы акробатики и шведской гимнастики, мы вправе напомнить всем ею увлеченным: блюдите границы профессионализма. Танец демонстрированный зрителю обязан учесть в нем человека.

Вот основные предпосылки развития танца у нас в Москве за последние революционные годы. Но прежде чем в совсем беглом порядке и их пропустить перед собою, позволительно еще на одном остановиться. «Танец» у нас обычно отожествляется с «балетом», и нет ничего губительнее этого отожествления. Балет есть сценическое зрелище, и в него входят самым широким путем все требования театрального искусства. То-есть изобразительность; некое всегда неизбежное действие; в силу этого—убедительность воплощаемого образа, который (например «Саломея») по отношению к носителю его есть—акциденция. В танце же, как в искусстве самостоятельном, центр внимания очевидно же лежит в пределах исполнителя как органической единицы. Лучший танец—всегда «беспредметен», и содержание его—динамический порыв, не—роль. Может быть в силу этого лучшие танцы всегда исполняются даже не под особо значительную музыку: когда ныне очень усердно «танцуют Скрябина», вряд ли всегда осознают исполнители, что они или: берут у Скрябина только часть его музыкальной формы, что не оправдывает его привлечение; или же—обязательство дать нечто Скрябину, эквивалентное, что должно решаться уже по принципу убедительности: смотря на танец под музыку, надо было бы искать в исполнителе не его—«видеть музыку, и слышать танец»—с чем кто согласится из профессионалов?

В Москве особо пышно расцвел танец групповой. Конечно и индивидуальные танцы у нас есть. Мы можем здесь упомянуть имена Наталии Тиан, артистки самого классического строгого типа; Анны Шаповаловой, которая наоборот—представительница чистой импровизации зрительного порядка (поразительно ее умение обращаться с тканями). Об Инне Чернецкой надо было бы говорить особо. Это—танцовщица вполне германского склада. В ее танце есть нечто совсем эквивалентное Клотильде фон Дерп, большая и увлекательная динамичность. Но Чернецкая—автор изумительных постановок. Именно Москва за последнее время поставила режиссера выше исполнителя. Постановки Чернецкой (наиболее мастерская—«**Danse Macabre**», самая интересная—«Пан»)—вполне синтетические попытки об'единения всех достижений новой акробатической физкультуры с классическими канонами Дункан. Посему именно мастерская Чернецкой в Москве—центр. Мастерская А. М. Шаломытовой—чудесная школа будущего театра пантомимы,—как на другом конце знаменитый институт ритмического воспитания, руководимый Н. Г. Александровой—остаются вне нашей темы. Мастерские чистой пластики (Франческо Беато и Вера Майя) пока (говорим про себя лично), не показали ничего особо достойного. Но зато вокруг двух имен неустающий спор позволяет нам на них остановиться подробнее.

Постановка **Л. И. Лукина**—русский экспрессионизм. Это нечто до нельзя острое, четкое, графичное, статическое, поскольку неумолимый рисунок невероятной позы воспринимается как нечто замкнутое в пределах экстравагантной арабески. Лукин давал интерпретации Скрябина, которые были безукоризненно неожиданными. Общественная мораль видела в его безупречно профессиональных опытах только нездоровую эротику («судороги опиомана», или того почище). Работа большого и серьезного экспериментатора—так нам рисуются постановки Лукина. Его героини—Тарховская, ему изменившая, Друцкая, А. Н. Рудович, безукоризненно красивая в «Quasi-Valse» Скрябина и других постановках,—его главный герой—поразительный Румнев конечно прекрасные артисты, которыми мы можем гордиться перед Западом. Костюмы (изобретения Эрдмана) постановок Лукина, минимально острые, нам представлятюся может быть самым



Р. Лемберг.

идеальным решением костюма для танца, «наготы на сцене». И однако: интерпретация Скрябина была—неубедительна! Острое, четкое, превратившее человека в суставной механизм, искусство Лукина—такое же любование профессиональным своим искательством, каким был в свое время в живописи кубизм. Мы лично склонны приветствовать в Лукине нечто чрезычайное. Но самый строгий над собою суд произнес он сам. «Давайте любить движение танца больше за то, что оно может выразить,—чем за то, что оно действительно выражает», говорит он («Театральное Обозрение», № 4, 1922). То-есть—цель демонстрации—вне ее самой? Утверждение трансцендентальности такой—всегда—вопросительно.

Зато К. Я. Голейзовский с Лукиным несравним именно потому, что он—готовый мастер, в постановках своих всегда дающий безукоризненно найденное решение постоянной задачи. Его область—конечно балет, сцена, действие, пантомима. Его Саломея (Е. Тарховская, чудесное орудие в руках постановщиков)—диковинная акробатическая драма, гротеск, порою слишком похожий на упражнение у станка. Таким остается и его «Фавн», расположенный на высоких лестницах, убедивших нас в полной ненужности для танца всяческих декораций, особо таких как здесь, вполне зачеркивающих тело. Голейзовский—автор очень умной и острой теории нового балета, руководитель труппы, от которого мы еще Бог весть чего дождемся,—сознает ли он, что его путь ведет от танца—к—

сказать ли: к кино? В этом всеядном пауке, величайшем маге современности, не лежит ли какя-то новая возможность найти небывалое в искусстве движения? Лично наши опыты с рядом учениц Государственного Института Кинематографии (Е. И. Григорян, Л. Г. Зорина, Ю. И. Керра, Р. Г. Лемберг, С. А. Оккерман, А. И. Старобинская) убедили нас в возможности найти путь к танцу и от экрана. Если только не наворожит какой-нибудь зловещий «НЭП»: перед Москвою в области искусства танца разовьются и вспыхнут небывалые еще зори—

Тема наша—головокружительна. Мы здесь были: собирателем воспоминаний. Но этого еще не довольно.

5. Вместо заключения.

Она, капризная тема наша, будет сочтена нами исчерпанной только когда мы постараемся хотя бы очень примитивно дать некую идеологию нами исследованного искусства. Теория нового танца—есть. Мы не считаем такою вдохновенные строки самой Айседоры. Еще менее она в теориях Далькроза. Но здесь нам представляется небезинтересным чуть-чуть приоткрыть для публики русской дверь в область возможной мысли о танце. Умеющий угадывать, да видит: в проблесках встают совсем чудесные перспективы. Между новым танцем и новой жизнью проложен мост, по которому еще слишком мало проходило путей.

Теория нового танца, как всякая художественная теория, родилась после практики. Она возникла в школе, в мастерской, в лаборатории. Конечно, не в утопических академиях Раймонда Дункан или хотя бы его другой сестры Елизаветы. Но та же Германия, с ее характерным тяготением к гносеологичексим оформлениям, нам подарила за последнее время несколько работ, которые нам представляются исключительно интересными.

Вначале—ритм, как принцип и двигающий импульс всяческого танца. Далькроз нашел себе в Германии продолжателя и весьма интересного теоретического обоснователя в лице мюнхенского руководителя ритмической школы Р. Боде. В его последней книге мы встречаем весьма важные мысли, которые хочется запомнить. Боде протестует против правоверно далькрозовского автоматизма. Далькроз выводил воспитáние тела из музыки. По мнению Боде, наоборот, музыкальное воспитание должно быть выведено из воспитания тела. Ритм должен быть строго отличаем от такта. Ритм коренится в бессознательности, конечно, только он, не рационально получаемый такт,

может быть основным стержнем танца. Так закладывается первый камень теории нового искусства.

Второй теперь. Может быть самым замечательным мыслителем в области интересующей нас проблемы можно назвать Мартина Лузерке, руководителя так именуемой «свободной школьной общины» в Викерсдорфе. Здесь соединились для совместной идеологической и художественной деятельности несколько из лучших мастеров современной Германии. Лузерке поручен отдел танца и празднеств. Он дает ряд постановок, в которых интересно, что видит идеал не в профессиональном театре, а в диллетантской сцене. В его книге «Об искусстве танца» выказаны некоторые мнения, которые очень хочется здесь изложить. Вся книжка—«проекция искусства на плоскости интеллекта». Танец предносится взору его преданнейшего данника как высокая цель, к которой надо готовиться долго. Путь к танцу идет через культуру тела. Лузерке отмечает четыре предварительных этапа: спорт (в частности, бег на коньках), салонный танец, гимнастика (в частности, улучшенная система шведской гимнастики, даваемая Бесс Мензендик специально для женщин и детей), ритмика. От искусства мы должны требовать вечности и общеобязательности достигаемых результатов. Поэтому Лузерке много работает над системой записи танца. Как искусство, танец должен быть вполне самостоятельным. Его единственный материал—движение, имеющее, как и тон, длину и ширину. Человеческое тело, которому может помогать одежда, только одушевленный инструмент для выполнения. Выполняя музыкальную пьесу, танец должен, прежде всего, повторить архитектуру музыки. Лузерке все время подчеркивает, что говорит о движении как таковом, не об эмоционально или интеллектуально окрашенном жесте. Ибо танец для него—царство формы.

Очень бегло изложенная мысль, думается, выделяет самое главное. В танце истинный материал не «язык тела» (пластика) и не «язык музыки» (ритмика), а движение само по себе. Что это не бессмысленный пародокс, доказывается чудесно жизненной деятельностью другого крупнейшего мастера современной Германии. Рудольфа Лабана де Варальхи, которого мы вправе считать, может быть, наиболее настоящим провозвестником культуры будущего.



Композиция Голейзовского.

Лабан стоял до войны во главе художественной школы, которая собиралась зимою в Мюнхене, летом в Асконе на Лаго-Маджиоре. Война заставила его перенести школу в Цюрих. Ее последняя судьба нам неизвестна. Танец—только средство. Идеалом предстоит немыслимый и прекрасный—Новый Свободный человек. В особой книжке «Мир танцовщика», Лабан развивает свою мечту о «цельном человеке». Свободный танец, его основная программа, построен на трехзвучии: «Танец, тон, слово»—«воля, чувство, мысль». Через пантомиму должен этот небоящийся содержания танец увести к драме. Учеников своих Лабан учит движению, как единственному языку. Музыка для того не необходима: «Изобрази радость или горе»—и мимика распространяется на все тело. Движения, изображающие внутренние переживания, в начале, конечно, бывают наивны и угловаты, скоро должный уровень мастерства их превращает в художественные произведения. В его школе ученики, конечно, получали схему музыки в ритмических стуках барабана, тамбурина или звуках флейты. Но в полную противоположность иллюстративности Дункан, Лабан заставлял своих учеников подобрать какое либо музыкальное сопровождение их танцу. Целью остается—наше тело, как предмет художественного творчества. Самым ценным, доказываемым на практике тезисом Лабана остается положение, что сам наш организм—чудесный резервуар ритмических вдохновений, что черпать формы танца мы должны не только из замаскированных в музыке или где либо еще ритмов, но прежде всего из собственного, этого нашего тела. Вот, так поднимается рука, так—нога. Определенная строгая воля Строителя руководит игрою мускулов наших и костей. Своих учеников поэтому учил Лабан прежде всего собственному телу: как ходить, нагибаться, бегать, поднимать. Он помнил до конца, что человек—скорее в пространстве, чем во времени; его групповые композици, танец как организация пространства, были неизбежными чисто научными решениями задач, которые поставила художественная практика. В лице Мери Вигман его школа доказала полную правомерность своего существования. Мери Вигман танцует без музыки, и ее безукоризненное развитое тело, допускающее все повороты и позы, и ее пляска на фоне воды, неба и земли

противопоставляют всей чудеснейшей вычуре экспрессионизма, как великолепное обетование будущего—органичность танца, которую не должно путать со старым «естественным» натурализмом Айседоры.

А замыкается круг—на неизбежном, особенно для Лабана, требовании наготы. Научиться своему телу! Дерзко и просто. В движениях им проповедуемого свободного танца мы чуем возможность осуществления того, о чем мечтала и чего не дала Айседора Дункан. «Жизнь возрождается». Кто у нас слышал о «Лиге возрождающей жизни», о проповеди новой культурной силы в наготе, которая в Германии связана с именами Унгевиттера и Ванзелова и которая, конечно, уже не касается нашей темы. Кто у нас возмечтал бы о «классических семинариях», подобно Кассельскому, где молодые девушки и юноши учатся быть совместно в простых и коротких туниках и бросать копье и танцовать памятуя не только «mens sana in corpore sano», но и древнюю мечту о калокагафии.

Ибо новое будущее возможно только в пересоздании всей нашей жизни. Воля поистине революционная влечет вперед искусство современного танца. Так: на пороге новой жизни новый танец зажигает путеводные огни.

1917—22.
Москва.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Дункан, Айседора. — «Танец будущего», перев. Н. Фалькова, М., 1907.

Розанов, В. В. — «Среди художников», СПБ., 1914.

Евреинов, Н. Н. — «Нагота на сцене», сборник, СПБ., 1911.

Светлов, Б. — «Современный балет», СПБ., 1911.

Сидоров А. А. — «Современный танец», сборник «Стремнины» кн. 2.

Статьи в журналах «Весы», «Золотое Руно», «Аполлон» и др. до 1917; «Жизнь Искусства», «Экран», «Театральная Москва», «Эрмитаж», «Театр и Студия», «Зрелище» 1921—22 г.г.

